AVATARS OF THE IMAGINARY IN THE ROMANIAN POETIC AVANTGARDE

Iulian Boldea, Prof., PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

Abstract: The avant-garde is nothing but a sign of an urgent need for change. Change of mentality, of literary techniques, of the sense of values. And the lyric creations of Ilarie Voronca, Ion Vinea and Geo Bogza represent quite eloquent illustrations of such a need for changing language, lyric mentality and imaginary horizon. The refreshing action taken by the avant-garde, though "shocking" or virulent to the habits and expectations of an indolent audience, was quite purifying.

Keywords: poetry, avant-garde, border, imaginary, radicalism.

Introducere

Avangardismul nu poate fi înţeles în mod eficient decât ca un fenomen literar de ruptură, schismă şi radicalitate. Desprinderea de tradiţie se efectuează, în cazul avangardismului, într-un mod violent, în numele noutăţii absolute şi al sincronizării cu datele civilizaţiei moderne trepidante. Toate orientările de avangardă (futurismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul) au, cel puţin ca punct de plecare, o reacţie netă, polemică, chiar virulentă, la adresa tradiţiei. Literatura trebuie pusă, cred scriitorii şi artiştii avangardişti, pe un fundament cu totul nou, pornindu-se de la zero, punându-se, aşadar, între paranteze tot ceea ce vine de la tradiţie, de la experienţele deja consumate, care sunt, aşadar, datate, clasificate. În *Manifestul Dada* din 1918, Tristan Tzara formulează cu evidenţă şi chiar cu vehemenţă aceste postulate ale avangardei: "Nici un pic de milă. După masacru ne rămâne încă speranţa unei umanităţi purificate. Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc pe alţii în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare îşi făureşte arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre şi de spasme fertile (…). Aşa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independenţă, de neîncredere faţă de comunitate. Cei care sunt cu noi îşi păstrează libertatea. Noi nu recunoaştem nici o teorie (…). Fiecare om trebuie să strige. E de împlinit o mare muncă distructivă, negativă. Să măturăm, să curăţăm (…). Abolirea memoriei: Dada; abolirea viitorului: Dada; credinţă fără discuţii în orice zeu produs imediat al spontaneităţii: Dada (…). Libertate: DADA DADA DADA, urlet de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor şi a tuturor contradicţiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerenţe: VIAŢA"[1]. Oricât ar părea de paradoxal, avangarda îşi extrage, cum observă Matei Călinescu, "toate elementele de la tradiţia modernă, dar, în acelaşi timp, le dinamitează, le exagerează şi le plasează în contextele cele mai neaşteptate, făcându-le aproape de nerecunoscut".

Suprarealismul, de pildă, deşi se defineşte la rându-i în termeni de ruptură violentă faţă de tradiţie, faţă de tiparele prestabilite, îşi extrage unele dintre principiile sale din onirismul romantismului german. Visul, ca imperativ al creaţiei şi al trăirii, alăturarea unor obiecte disparate, asocierea unor elemente incompatibile cu scopul creării unei frumuseţi convulsive, dar cu atât mai autentice – toate aceste principii se regăsesc în estetica

[1] Tristan Tzara, *Şapte manifeste dada*, Editura Univers, Bucureşti, 1996, p. 39

suprarealistă. André Breton, în *Primul manifest al suprarealismului*, din 1924, defineşte orientarea suprarealistă astfel: "*Suprarealism,* substantiv masculin. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îţi propui să exprimi, fie verbal, fie în scris, sau în orice altă manieră, funcţionarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale (…). Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociaţii neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să surpe definitiv toate celelalte mecanisme psihice şi să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieţii"[2]. Procedeul literar prin care scriitorii suprarealişti căutau să redea autenticitatea primară a creaţiei este dicteul automat, cu alte cuvinte transcrierea rapidă, fără oprire ori cenzură a factorului raţional, a celor mai spontane senzaţii şi trăiri pornite din subconştient, prin asociaţii mentale netrucate, notate în stare nudă. Cele mai importante principii ale avangardei ar fi aşadar: fronda împotriva închistării spiritului burghez, negarea vehementă a întregului edificiu cultural artistic dinainte, aderenţa la procedee artistice care stimulează hazardul, ilogicul, absurdul, depăşirea barierelor dintre conştient şi inconştient, cu scopul de a se ajunge la acea realitate integrală pe care Breton o numeşte *suprarealitate* etc. În literatura română avangarda s-a manifestat în diverse moduri şi modele estetice. Constructivismul, de pildă, pune sub semnul îndoielii modelele tradiţionale, mitizând în schimb tehnica modernă. Scriitorii constructivişti doreau să creeze forme noi, produse ale spiritului uman, care să nu aibă nici o legătură cu realitatea. În proză, constructivismul a militat pentru o sinteză a genurilor literare, apelându-se la procedee cinematografice, sau la tehnica reclamei luminoase. Constructivismul a fost promovat de reviste precum "Contimporanul"(1924), "75 h.p."(1924), "Punct"(1924-1925), "Integral"(1925-1928), reviste ce au avut un anume impact în epocă. Reprezentanţii cei mai importanţi ai orientării au fost Ion Vinea, Marcel Iancu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Ion Călugăru etc. Suprarealismul românesc a fost reprezentat de scriitori precum Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Victor Brauner, Geo Bogza, Saşa Pană, Gherasim Luca etc. Publicaţiile suprarealiste cele mai însemnate au fost: "Unu" (1928-1932), "Urmuz" (1928), "Alge" (1930). Avangarda nu e nimic altceva decât un semn al unei imperioase nevoi de schimbare. Schimbare a mentalităţii, a procedeelor literare, a sensului valorilor. Acţiunea de primenire întreprinsă de avangardă, chiar dacă "şocantă" ori virulentă pentru habitudinile şi aşteptările unui receptor comod, a fost una purificatoare. De altfel, cum se ştie, în orice mişcare distructivă adastă o posibilă detentă creatoare, fapt observat, de pildă, într-un paradox, de scriitorul Ivan Bunin: "A distruge înseamnă a crea". Avangarda şi-a asumat tocmai acest rol, de a refuza compromisul, de a demitiza orice poncife şi canoane estetice, de a întreprinde o radicală înnoire a limbajului poetic.

Ilarie Voronca şi exultarea imaginarului

Până la plecarea în Franţa, Ilarie Voronca a publicat în ţară zece volume de versuri, între care: *Restrişti* (1923), *Colomba* (1927), *Ulise* (1928), *Brăţara nopţilor* (1929), *Zodiac* (1930) etc. Născut în 1903 la Brăila, Voronca moare la 5 aprilie 1946, la Paris. Studiază la Facultatea de drept din Bucureşti. A debutat în revista „Sburătorul" (1921) cu versuri ce

[2] In Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, Bucureşti: Editura Meridiane, 1968, p. 294

păstrau în ele ecoul melancoliilor bacoviene, apăsătoare şi nevrotice. În 1926 pleacă la Paris, intenţionând să obţină doctoratul în drept, după ce, în urmă cu doi ani, în 1924 întemeiase, împreună cu pictorul Victor Brauner, revista dadaist-constructivistă „75 H.P.”. Publică şi în alte reviste de avangardă („Punct”, „Integral”, „unu”). Fără îndoială, creaţia poetică a lui Ilarie Voronca oglindeşte în propriile sale structuri principalele trăsături ale avangardei româneşti. Dacă versurile de început se înscriu în tonalitatea sentimentală şi melancolică a târgului provincial, pot fi întrezărite, totuşi, unele semne ale imagismului luxuriant de mai târziu, semne pe care Lovinescu, de pildă, le receptează ca atare, atunci când remarcă „facilitatea aproape prodigioasă de a se exprima în comparaţii şi imagini”. Orientându-se spre constructivism, Voronca vădeşte, dincolo de practica unei scriituri fastuoase şi trepidante, certe calităţi de teoretician al literaturii. Poetul repudiază, în această perioadă, sensibilitatea sentimentală şi „dezagregarea bolnavă, romantică suprarealistă”, propunând modelul „ordinii, esenţă constructivă, clasică, integrală”. Construcţia poeziei trebuia să fie fundamentată, în viziunea lui Voronca, atât pe un concept al ordinii şi al geometriei suverane, cât şi pe principiul „liberei înşiruiri a cuvintelor”. Pe de o parte rigoare şi plasticitate ordonată, pe de altă parte o mare libertate de asociere a enunţurilor şi cuvintelor.

Volumul *Invitaţie la bal* e reprezentativ pentru o astfel de viziune şi concepţie lirică. Decorul poetic e reprezentat de viaţa trepidantă a metropolei, iar versurile sunt concentrate, contrase la maximum, oarecum ermetice, în timp ce densitatea imagistică are rolul de a sugera ritmul rapid al existenţei, dinamismul vieţii citadine: „Supapă ora în alamă şi zinc/ sângele face salturi de necrezut subteran/ acid pasul ca un cuvânt cub deschis/ câmpul între coaste curb sau plan.// Amazoană peste preerii în vis/ laţ gândul răsturnat în oglinzi/ zgomotele descresc ca preţul cerealelor”. Eterogenitatea imaginilor şi a obiectelor pe care le surprind liric vor să ofere cititorului impresia unei existenţe trăite febril, dar şi a asediului conştiinţei sub imperiul unor senzaţii năvalnice. Poemul *Colomba*, în cinci cânturi, e o celebrare a fiinţei iubite, efectuată într-o trâmbă de imagini fastuoase, aproape delirante, de un fior al ineditului incontestabil. Femeia iubită este, astfel, „iarnă tăiată-n fildeş cu norii-ntr-o căldare”, „zvon răspândit în cerul strâns pe genunchi cu pled”, „trup cu-arături cu-ntoarceri cu umăru-n fântână” etc. Sentimentul iubirii e o formă de trăire frenetică în cadrul unei naturi asimilate de simţurile îndrăgostiţilor cu patimă, o comuniune empatică ce transformă, cum precizează Ovid S. Crohmălniceanu sentimentele în „însuşiri fizice” („Ştiu clopotu-ntre coaste şi plantele marine,/ grădină-n os săpată cu braţele-n lămâi/ ştiu fructele rotunde ca mersul tău şi pline/ de coacăze-n mireazma de buruieni în clăi” sau „te-apleci şi-ntrebi privirea şi degetu-n licoare/ mă-ncerci ca pe un lacăt şi baţi ca-n lăicer/ genunchiul ca o uşe mă umple de răcoare/ şi sângele-n desfaceri se reazimă de cer”). În volumul *Plante şi animale*, poetul îşi exprimă aderenţa la frumuseţea naturii, în poeme ce alcătuiesc arhitecturi somptuoase de imagini. Nu e vorba propriu-zis de descrieri de natură aici, ci, mai curând de o mare capacitate de absorbţie senzorială ce se transpune în versuri plastice, evocatoare („în ierburi alunecă tăciunii din privirea vulpilor”, „trandafirii opresc vântul în agrafa rochiilor”, „prin gratiile cerului zilele se dau peste cap ca maimuţele”, „botul vacilor adulmecă munţii ca alte ugere”). Comuniunea dintre fiinţa umană şi armoniile naturii e desăvârşită aici. Poetul celebrează, de asemenea, cu duioşie şi blândeţe, frumuseţile umile, lipsite de anvergură: „Ce melodios e piciorul asinului/ ca un deget copita mică atinge clapele pietrelor/ coapsele au o legănare în mers ca apele/ asinul cunoaşte pleoapa potecilor” (*Priveşte*). Ilarie Voronca e unul dintre cei

mai importanţi reprezentanţi ai avangardismului românesc, prin creaţia propriu-zisă, dar şi prin vocaţia sa de teoretician al literaturii. Titlul poemului *Ulise* nu este deloc întâmplător, în măsura în care eul liric se defineşte pe sine prin periplul pe care-l efectuează într-o realitate polimorfă, descentrată şi haotică, în care singurul fir ordonator e obsesia vizualizării unor noi spaţii, a descoperirii unor teritorii noi, a circumscrierii unor senzaţii inedite. Poetul e aşadar un alter-ego al eroului homeric, un ins de o mare disponibilitate afectivă şi senzorială, ce trăieşte prin toţi porii lumea, cu toate aspectele sale, de o uluitoare vehemenţă a empiricului. Evident, sintaxa textului poetic nu transcrie întocmai sintaxa lumii, dimpotrivă se petrec numeroase distorsiuni şi falii între cele două domenii. Imaginarul poetic e, adesea, incongruent, sinuos, eliberat de ordinea realului, resemnat la statutul unei refracţii, mai curând decât al unei reflecţii a lumii în structurile textului.

G. Călinescu surprindea, în tocmai un astfel de imagism abundent, prin care sunt absorbite în structurile textului liric detalii disparate, forme dispersate ale unei realităţi proteice: “În limitele acestui imagism nu se poate tăgădui lui Ilarie Voronca o voluptuoasă receptivitate senzorială, un simţ al plasticii cuvântului excelent şi o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepţie. De fapt, câtă impresie poetică este, nu vine din metafore înţelese ca nişte analogii. Poezia stă în numărul extraordinar de obiecte şi fiinţe al căror inventar s-ar putea face, care sunt evocate de poet cu o voluptate extatică”[3]. Nimic mai străin spiritului lui Ilarie Voronca decât încremenirea într-un tipar, inerţia, starea pe loc ori retractilitatea. Poetul e, dimpotrivă, un spirit pentru care explorarea e o formă de viaţă şi asumarea concret-senzorială lumii o manifestare a unei propensiuni spre noutate, spre inedit, spre zone cu totul necercetate înainte. Pe de altă parte, Voronca e şi un poet al vieţii moderne, cu toate datele inerente acestei condiţii: ritmul trepidant, alert, multitudinea de aspecte ale realului ce se înfăţişează ochiului aproape instantaneu, succesiunea rapidă a evenimentelor, dinamismul mişcărilor – exterioare şi interioare, ca în următorul fragment: “îţi închin un imn ţie veac al mediocrităţii/ nu mai vânăm ursul sur prin munţii americii (…)/ clădim un cer peste acoperişuri ca mădulare/ pe bulevarde sirenele, autobuzele/ cum acompaniază concertul prin fără fir/ veac al asigurărilor şi al reclamei luminoase/ e ora când englezii o aplaudă pe raquel meller/ şi refuză buchetul de violete/ aruncă lumini jocurile de ape/ scrâşnesc din dinţi marile cotidiane/ şi iată: agenţii companiilor de afişaj/ primenesc rufăria zidurilor”. Poetul e asemenea unui profet ce priveşte însă în viitor, încercând să refacă traseele propriei sale memorii şi dimensiunile percepţiei sale uluitor de atente la detalii, dar şi la fizionomia întregului existenţei.

Ca orice adept al avangardei, Voronca nu mai aderă la imaginea poetică tradiţională, marcată de ordine, armonie şi echilibru, tocmai pentru că o astfel de imagine e resimţită ca falsă, idilică şi convenţională. Poetul apelează, dimpotrivă, la imaginea convulsivă, asimetrică, sfărâmând armonia idilizantă a versului tradiţional şi desfigurând sintaxa proprie, să zicem, simbolismului. Elocventă în acest sens e partea a patra a poemului *Ulise*, în care regăsim frenezia senzorială atât de caracteristică lui Voronca. E vorba de descrierea unei pieţe de legume, o descriere abundentă, în care formele şi aromele se împletesc într-un peisaj cu un relief luxuriant, iar comparaţia enormă ori, dimpotrivă, de mare rafinament, e figura stilistică privilegiată: “te opreşti la vânzătoarea de legume/ îţi surâd ca şopârle fasolele verzi/

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p.868

constelaţia mazărei naufragiază vorbele/ boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminţi în bănci/ ca lotci dovleceii îşi vâră botul înaintează/ amurgesc sfeclele ca tapiţerii pătrunjelul mărarul/ iepuri de casă ridichii albi pătlăgelele/ vinete înnoptează iată tomatele ca obrajii transilvănencelor/ în broboade de mângâieri cristale paşii/ conopidele cât omăt întârziat pe boschetele de şoapte/ şi sticle cu apă minerală morcovii oglinzi fluviul (…)”. Imnul închinat cartofului ne oferă, s-ar zice, o contrapondere a deschiderii nelimitate spre lume din prima parte. Elogiul adus acestei legume umile se transformă într-o alegorie imagistică a întregii vieţi ce se regăseşte, condensată, în trupul neînsemnat al tuberculului. „Miliardar de imagini”, cum l-a caracterizat Lovinescu, Ilarie Voronca recurge la metaforism ca la o modalitate de eliberare a resurselor subconştientului. G. Călinescu găsea la Voronca o „voluptuoasă receptivitate senzorială, un simţ al plasticii cuvântului excelent şi o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepţie”[4]. Apetitul metaforic se îmbină, la Voronca, în mod limpede, cu o propensiune incontestabilă spre vizualitate şi concreteţe.

Ion Vinea. „Deliterarizarea” poeziei

Poet, prozator, traducător şi ziarist, Ion Vinea înfiinţează, încă în 1912, împreună cu Tristan Tzara şi Marcel Iancu, revista „Simbolul”, în care debutează, de altfel, cu poezii originale şi traduceri. În 1913 începe colaborarea la „Noua revistă română”, apoi la revistele „Facla”, „Rampa” şi „Seara”. De asemenea, colaborează la reviste precum: „Chemarea”, „Cronica”, „Gândirea”, „Adevărul literar şi artistic” etc. Conduce, între 1919 şi 1931 cea mai importantă publicaţie a avangardei literare româneşti, „Contimporanul”. Debutează editorial cu volumul de proză *Descântecul şi flori de lampă* (1925). În 1930 apare un alt volum de proză, *Paradisul suspinelor*. Poeziile publicate de-a lungul timpului în periodice vor fi strânse în volum abia în anul morţii scriitorului (*Ora fântânilor*, 1964). Tot postum e tipărit şi romanul *Lunatecii*[5], conceput încă în deceniul al treilea al secolului XX. Ion Vinea a fost şi un remarcabil traducător din literatura engleză. Marian Papahagi consideră că “în întregimea ei, opera lui Vinea poate fi înţeleasă ca un joc al unor măşti pe care scriitorul le-a purtat sau abandonat, semn al unei accentuate tendinţe spre disimulare, care sorteşte însă scrierile sale unei permanente şi fecunde deschideri”. Ceea ce este extrem de important e faptul că Ion Vinea şi-a dublat fervoarea lirică printr-o deloc neglijabilă activitate de teoretician literar. Literatura însăşi îi pare scriitorului greu de acceptat, din unghiul lipsei de autenticitate pe care o provoacă. Ea nu poate reda întru totul realitatea, deci e repudiabilă sub aspectul adevărului estetic. Uneori, formulele sunt abandonate, “pentru simplul fapt că au devenit formule” (Marian Papahagi). Pe de altă parte, timbrul poetic melancolic, retractat în sine al multor poeme ale lui Ion Vinea se dovedeşte a fi unul împrumutat; nu sunt greu de identificat, de pildă, accentele argheziene în versuri precum: “Să chemi din alte timpuri uitatele greşeli,/ să-ndemni tăcerea moartă din tine, să cuvinte,-/ şi-n spaima ta să pregeţi din nou şi să te-nşeli,/ -acelaşi om de lacrimi, de rugi şi jurăminte,-/ când mutele vedenii plutind fără puteri/ în soarta ta sunt încă şi nu sunt nicăieri” sau: “De ce din drum vă-ntoarceţi, minute de demult?/ Roi viu de nicăierea, purtat de-un cânt din vremuri/ şi-al cărui viers din urmă n-am stat să-l mai ascult,/ de ce-i trezeşti din moarte şi-n inimă mi-l tremuri/ şi-mi turburi resemnarea cu vanul

[4] Ibidem, p. 868

[5] Ion Vinea, *Lunatecii*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965

lui tumult". Autentica revoluţie a sensibilităţii ar consta, crede Ion Vinea, în "deliteraturizarea" poeziei. Poezia e un mijloc de comunicare extrem de subtil, ce nu are nevoie de aportul/ suportul cuvintelor pentru a exprima inefabilul afectiv. Pentru a înregistra în modul cel mai autentic simţirea şi vorbirea de toate zilele, poetul recurge la cuvinte umile, lipsite de pondere figurată, cuvinte ce-şi păstrează sensul lor propriu: "Am rătăcit împreună pe urma paşilor pierduţi./ De o săptămână a plecat şi muzica din chioşc, - pe vile s-a tras doliul/ verde al storurilor şi creşte liniştea din ospătăriile pustii şi fiorul rece al fântânilor./ Îndărătnici la chemarea trenurilor,- am întârziat." (*Pe urma paşilor*).

Creaţia lui Ion Vinea a avut o traiectorie destul de sinuoasă, de la simbolismul începuturilor, la avangardismul vehement de mai târziu. Matei Călinescu precizează că "s-a vorbit, în legătură cu poezia lui Vinea, de rezervă, discreţie, aparentă răceală, cerebralitate, înregistrate, însă, nu ca nişte calităţi prime, ci ca forme de reacţie faţă de un fond sentimental foarte puternic. Intuiţia e adevărată. Poezia lui Vinea, în ceea ce are ea mai specific, este poezia unei regresiuni: confesiunea se abstractizează, elanul emotiv se depersonalizează"[6]. Poezia *Chei* e una dintre creaţiile reprezentative ale lui Ion Vinea, atât sub raportul viziunii artistice, cât şi sub acela al limbajului poetic. Regăsim aici toate datele liricii avangardiste, de la cenzurarea emoţiei lirice ori reducerea la maximum a fiorului afectiv, la esenţializarea conţinutului şi imagistica inedită. "Impresionismul intelectualizat" de care vorbeşte Şerban Cioculescu se completează în această poezie printr-o însumare a unor imagini din sfere cu totul diferite, a unor metafore de maximă plasticitate, prin care autorul caută să redea nu suprafeţele lucrurilor, nu aparenţele lor liniştitoare, ci, mai curând, esenţele şi latenţele lor, acele dimensiuni semantice şi ontologice apte a le conferi o identitate adâncă. În decorul marin desenat în peniţă fragil-muzicală poetul imaginează un timp al înserării, pe jumătate real, pe jumătate fabulos, în care umbrele lucrurilor se profilează ezitant, iar stelele "sfinţesc". Decorul e mai curând un pretext pentru revelarea pe pânza poemului a unui trecut imemorial, în care se presimte un zvon de apocalipsă, de stingere a lumilor: "În portul vechi pogoară arborii numai noaptea,/ din umbre se aleg păunii cu aripi de vânt,/ aici se sfinţesc stelele fără pânze ale trecutului.// Cum s-a ivit de nicăieri în loc/ unde s-au limpezit şi au stătut furtunile/ corabia-fantomă cu fulgerul ei mort/ scăldată în veninul verde al orelor…". Peisajul cu sugestii marine pe care îl desemnează Vinea are, în ciuda sugestiilor sale de concret empiric, o anume de-materializare; el stă sub semnul idealităţii, al renunţării la detaliu în favoarea unei idei poetice totalizante, aptă să redea sensul decorului. Alăturările inedite de termeni ne transpun într-o lumină spectrală, cu imagini parcă halucinante, onirice, lipsite de orice pondere existenţială. Un fel de sinestezie aşezată sub semnul oniricului se străvede aici, în aceste tablouri fluctuante, mereu schimbătoare, marcate de indeterminare şi cu reflexe fantaste ("Rar în vioara de pământ a digului/ fiorii aiurează aria frigurilor./ De farul orb stâncile păstorite/ pasc liniştile ce visează fanfare lungi de undă./ Pe treptele de mătase s-au prăfuit lunar sunetele.// E somnul lanţurilor roşii prin stingerea vremurilor,/ e toamna pietrelor în podgoria beznelor,/ e ochiul de cocleală al veşniciei/ în care s-au înecat poveştile"). Poemul se încheie într-o notă funebră, anticipată, de altfel, de cele câteva imagini cu iz de apocalipsă de la început. De altfel, frecvenţa termenilor cu sugestii thanatice e destul de mare, de la "umbre", "noaptea", "corabia-fantomă", "fulgerul ei mort" etc. la "stingerea vremurilor",

[6] Matei Calinescu, *Eseuri despre literatura modernă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 89

"ochiul de cocleală al veşniciei" sau "podgoria beznelor". Finalul închide acest univers al umbrelor într-un cerc din care nu se poate ieşi, un cerc infernal şi tautologic, parcă, retranşat perfect în sine ("La judecata din urmă/ de-aci au pornit sicriele"). Fără a-şi cenzura cu totul fiorul elegiac, Ion Vinea construieşte în poemul *Chei* un peisaj spiritualizat la maximum, oniric şi himeric, peisaj marcat de disoluţie şi degradare continuă.

Poezia *Ora fântânilor*[7] se impune, în primul rând, prin desenul ei delicat, de stampă japoneză, cu liniile detaliilor epurate de orice freamăt empiric. Doar conturul lucrurilor e desemnat în tuşă fragilă, diafană, aproape imaterială. Versurile, purificate de orice emoţie, eliberate de freamăt afectiv, au o limpezime extremă, o transparenţă şi o suavitate imagistică ce mărturiseşte seninătatea viziunii şi a atmosferei lirice. Momentul pe care îl transcrie autorul e unul al liniştii cosmice, al reculegerii în faţa spectacolului unei naturi înfiorate, calme, serafice. E, ca în *Sara pe deal*, de pildă, un moment ce reiterează geneza lumilor, cu răsărirea stelelor marcate de linişte atemporală şi cu o seninătate a viziunii parcă aspaţială ("Oră de linişti stelare,/ clar semn de lumi fără nume,/ largul în ambru şi-n jar e,/ Thalassa-n ritmuri apune"). Imersiunea în "ora de linişti stelare" se însoţeşte, în cugetul poetului, de un moment al echilibrului interior, al regăsirii identităţii sale profunde, a fiinţei lăuntrice autentice, care adastă îndărătul gesturilor profane, de fiecare zi. Liniştea ce pogoară asupra lucrurilor şi fiinţelor se insinuează treptat în sufletul poetului, marcat de înfiorare în faţa misterului nocturn. Între armonia celestă şi armonia lăuntrică se instaurează o corespondenţă intimă, semnele lumii se lasă ghicite în lumina lor adevărată, simbolică şi tainică în acelaşi timp, cugetul e "gol şi curat", pentru că şi-a regăsit pacea dintâi, neprihănirea ce îi permite să vadă, dincolo de aparenţe, esenţele pure: "Vocile sfânt de curate,/ frunţile pure şi ochii,/ cugetul gol şi curat e,/ clopote când legănate/ trec în nunteştile rochii". "Ora fântânilor" e ora când glasul naturii capătă tonalităţi sacrale şi se întâlneşte, în cugetul poetului, cu armonia gândului profund. Umbrele sunt parcă diafanizate, obiectele lipsite de pondere iar echilibrul între om şi natură e desăvârşit. Poetul traduce acum, în cheie lirică, semnele naturii aflate sub imperiul misterului şi al tainei nesublimate: "Ora fântânilor lunii,/ - înger – şopteşte prin umbre/ vorbele rugăciunii/ netălmăcite şi sumbre". *Ora fântânilor* e un pastel interiorizat, transcrierea unui peisaj spiritualizat de un eu liric ce-şi găseşte, sub auspiciile tăcerii cosmice, atemporale, echilibrul şi armonia. Poezia lui Ion Vinea se situează între realizare şi irealizare, între neant şi epifanie, între absenţă şi prezenţă. Ea e o încercare a poetului de a-şi examina propriile limite, propriile trăiri subconştiente, la lumina conştientului.

Geo Bogza – solemnitatea insurgenţei

Geo Bogza s-a manifestat de la începuturile sale literare ca un aderent fervent al avangardismului, un scriitor ce şi-a asumat propria creaţie din perspectiva trăirii intense, autentice a vieţii, dar şi prin prisma transcrierii unor experienţe inedite, necontrafăcute. Scriitorul a editat revista "Urmuz" în 1928 şi a colaborat la publicaţii ale epocii precum "Bilete de papagal" sau "unu". Volumele de versuri *Jurnal de sex* (1929) şi *Poemul invectivă* (1933) se remarcă prin coloritul intens al emoţiei lirice, prin intensitatea implicării eului în text şi, mai ales, prin aspectul de frondă al imaginilor lirice. Ceea ce impresionează aici e tocmai efortul lui Bogza de a înregistra emoţia "în stare sălbatică", cu o intensitate a notaţiei

[7] Apărută în volumul omonim, *Ora fântânilor,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964

extremă. Poezia de acest tip e una născută din nevoia de legitimare estetică şi de autentificare a scrisului văzut ca transcriere nudă, netrucată a unor adevăruri esenţiale ale fiinţei, a unor experienţe-limită. E o poezie ce denunţă "abuzul de inconştienţă" şi preschimbarea inspiraţiei în "îndeletnicire egoistă". Geo Bogza pledează, în fond, pentru o elementaritate a poeziei, în sensul întoarcerii la lucruri, la natură, la omul simplu, aparent banal: "Va trebui ca poezia să devină elementară în sensul în care apa şi pâinea sunt elementare. Atunci se va petrece o întoarcere epocală a poeziei la viaţă. Atunci toţi oamenii vor avea dreptul la pâine şi la poezie". Relaţia poetului cu lumea e aşadar una tensionată, născută din revoltă şi deznădejde, dintr-o anume solemnitate a viziunii şi din gestul simplu al întoarcerii la elementar. Criticul Dan Cristea a surprins foarte limpede aceste aspecte ale scrisului lui Geo Bogza: "Împotrivirea, răzvrătirea sau deznădejdea sufletului cheamă în scrisul său imaginile reconfortante ale măreţiei omului şi universului, producând liniştea, calmarea şi consolidarea spiritului. Terapeutica grandiosului, tema devenirii prin contopirea cu priveliştile frumoase ale lumii, metamorfoza revoltei în viziune solemnă şi izbăvitoare reprezintă o parte din revelaţiile pe care i le oferă spectacolul bogat al realităţii".

Geo Bogza a abordat, în acelaşi spirit avangardist al revoltei şi autenticităţii relatării şi *reportajul*, care este înţeles "ca o şcoală a vieţii adevărate prin care trebuie să treacă orice scriitor care vrea să fie un autor viu, în ale cărui cărţi să se zbată de la pagină la pagină, viaţa". Cele mai cunoscute reportaje, de la *Ţări de piatră, de foc şi de pământ* din 1939, până la *Cartea Oltului* (1945) pornesc din intenţia de a cuprinde în adâncime şi în extensie o întreagă lume, cu trăsăturile sale particulare, în spiritul autenticităţii şi adevărului. Sentimentul comunicării cu lumea şi al refuzului încremenirii, credinţa simbolică în valorile absolute sunt de găsit şi în volumul *Paznic de far* din 1974. Aici, realitatea şi versul sunt entităţi congenere, poetul creându-şi un spaţiu al său, propriu, în care oficiază, dezvăluind marginea de taină a lucrurilor, existenţa lor înfiorată. Criticul Aurel Sasu precizează că "opera lui Bogza tinde către o cuprindere în adâncime a lumii şi propune ca soluţie spaţiul somptuos al unor existenţe exemplare. În felul acesta literatura devine creaţie, în sensul originar al cuvântului, sugerându-ne o posibilă evoluţie pe coordonatele largi ale cunoaşterii arhetipale, sau, cum ar spune autorul, prin statui (…). Universul lui Bogza se naşte nu prin estompare, ci prin sublimare". Spirit nonconformist, ce a refuzat dintotdeauna încremenirea în tipare şi care, totodată, şi-a asumat autenticitatea ca terapeutică a scrisului şi a existenţei, Geo Bogza ni se revelează deopotrivă ca un *scriitor* şi ca o *conştiinţă* a vremii lui. Poetul Geo Bogza a trăit şi a scris întotdeauna cu conştiinţa că şansa lui e aceea de a-şi asuma cu luciditate propriul destin. Destinul e, crede Geo Bogza, situat între două "incendii", "lumea de dinafară" şi "lumea de dinlăuntrul nostru" şi de aceea singura şansă a eului de a se situa într-un spaţiu optim în faţa celor două dimensiuni ale "arderii" e luciditatea, o luciditate necruţătoare, corosivă, neconcesivă. Literatura lui Geo Bogza porneşte aşadar dintr-un impuls demistificator şi, oricât ar părea de ciudat, în acelaşi timp întemeietor. Pe de o parte scriitorul pune sub semnul întrebării chiar resursele literaturii de a transcrie în mod autentic relieful realităţii, pentru că ar deturna conflictul "pe un plan de dulce şi scăzută înţelegere", constituind o "lunecare comodă în satisfacţii".

Autorul crede, în spirit avangardist, că menirea artistului nu e de a "povesti" viaţa, de a reda fluxul existenţei, ci de a o trăi, scrisul devenind astfel o modalitate de acţiune şi de trăire, de asumare în mod direct a experienţelor empirice cele mai diverse: "O exasperare şi

acţiune. O exasperare împotriva fiecărui lucru pe care îl învingem şi nu i ne supunem. Totul cu o intensitate, cu un tumult făcând ravagii”. Mecanismul semantic şi finalitatea poeziei *Descântec* porneşte, s-ar spune, dintr-un impuls demitizant la adresa unei realităţi confortabile, cu sensuri prestabilite, o lume în care obiectelor le corespund cu o prea mare stricteţe înţelesuri unilaterale. Descântec de dragoste, poezia are o sintaxă fracturată şi o morfologie bizară, cu cuvinte inventate, cărora cititorul nu le poate bănui înţelesul. În această poezie, în locul unei semnificaţii unitare ori măcar coerente, înţelesurile se organizează în cercuri concentrice, ce se multiplică la infinit, în oglinzile paralele ale versurilor. Se produce în acest mod un fel de dispersare a percepţiei lirice, în timp ce lectura devine sinuoasă, problematică, neunitară. Limbajul poetic îşi asumă o stare de criză, iar cititorul trebuie să refacă mereu traseul sensurilor, să revină la punctul de pornire, să-şi reconsidere propriul orizont al aşteptării. Radicalitatea limbajului, viziunea halucinantă, ruperea legăturilor dintre cuvinte – sunt modalităţile de expresie cele mai importante ale poemului. “Hau! Hau! Hau!/ rota dria vau/ simo selmo valen/ fată cu păr galben/ vermo sisla dur/ aici împrejur/ Klimer zebra freu/ nici tu/ nici eu/ rugări lui Dumnezeu/ klimer zebra freu/ ci noi/ o noi/ în noi/ da noi/ trebun cimat dur/ larg/ larg/ bolile se sparg/ durerile de cap/ leac ceresc/ în piept cresc/ simo selmo valen/ fată cu păr galben”. Imaginile poetice sunt – dincolo de invenţiile lexicale stranii ce le generează – de o anume diafanitate. Repetiţia cuvântului “noi” are darul de a induce atmosfera de vrajă, de armonie, de incantaţie afectivă în aceste versuri de extracţie pur avangardistă.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council- CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finanțata de către Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

Bibliografie critică selectivă

Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*. Bucureşti, Ed. Minerva, 1976.
Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*. Iaşi, Ed. Polirom, 2005.
Cernat, Paul, *Avangarda românească şi complexul periferiei. Primul val*. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2007.
Grigurcu, Gheorghe, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiş*. Bucureşti, Ed. Minerva, 1989.
Ionesco, Eugen, *Note şi contranote*. Bucureşti, Ed. Humanitas, 1992.
Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973.
Mincu, Marin, *Eseu despre textul poetic*, vol. II, Bucureşti, Ed., Cartea Românească, 1986.
Mincu, Marin, *Avangarda literară* românească, Bucureşti, Editura Minerva, 1999.
Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*. Bucureşti, Ed. Atlas, 2000.